

LLUÍS BERTRAN

Universidad de La Rioja

El concierto en España: espacios y prácticas (1750-1900). Notas preliminares¹

The concert in Spain: spaces and practices (1750-1900). Preliminary notes

El fenómeno del concierto ha recibido una atención creciente en las últimas décadas por tratarse de una modalidad de consumo y apropiación musical específicamente moderna. Presenta, por tanto, un gran potencial para el análisis de las prácticas musicales y de los repertorios en su relación con las transformaciones sociales y culturales de los últimos tres siglos². En este sentido, el estudio del concierto es indisociable de las mutaciones profundas del campo musical en la transición entre las edades Moderna y Contemporánea, a saber, la emancipación de la música, en la primacía de su dimensión estética frente a las funciones tradicionales de representación del poder, y su comercialización en un mercado musical regulado por los gustos del público y la opinión de la crítica³. El ejemplo emblemático de este nuevo paradigma en la historia de la música es el concierto público tal y como aparece ya a fines del siglo XVII, definido por la interpretación, por parte de músicos profesionales, de un programa anunciado ofrecido a un público anónimo que ha comprado una entrada⁴. La concepción del concierto público como barómetro de cambios estructurales en el ámbito social, cultural y musical debe mucho a la tradición académica germánica, que ha hecho de este fenómeno musical un emblema de la consolidación

¹ Quiero hacer constar mi reconocimiento, por su confianza y dedicación, a los autores de los artículos del presente dossier, así como a los revisores y al equipo editorial de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, con un agradecimiento particular a Juan José Carreras y Fernando Delgado por su amable lectura de estas notas preliminares.

² Véase Michael Werner, Hans Erich Bödeker, Patrice Veit: "La construction socio-culturelle du concert. En guise d'introduction", *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (eds.), Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 1-17.

³ *Ibid.*

⁴ John Wilson: *Roger North on Music: Being a Selection from His Essays Written During the Years c. 1695-1728*, Londres, Novello, 1959, pp. 302, 352, citado en Catherine Harbor: *The Birth of the Music Business: Public Commercial Concerts in London 1660-1750*, tesis doctoral, Royal Holloway University of London, 2012, vol. 1, pp. 100-101 ([https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-birth-of-the-music-business-public-commercial-concerts-in-london-16601750\(5bce6073-4cdf-4911-9abe-7c4c6406cf59\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-birth-of-the-music-business-public-commercial-concerts-in-london-16601750(5bce6073-4cdf-4911-9abe-7c4c6406cf59).html), consulta 19-11-2018).

de la cultura burguesa⁵. Sin embargo, la amplitud del concepto alemán de burguesía y su peso específico en el imaginario cultural del espacio germánico⁶, sumados a la importancia de la *Bildung* (formación) para la burguesía alemana de los siglos XVIII y XIX, “por la cual el burgués alemán [...] buscaba afirmarse a sí mismo como ser intelectual”⁷, debe ponernos sobre aviso ante la aplicación acrítica de esta matriz a otros espacios geográficos. La idea del concierto como forma cultural de la burguesía resulta muy fructífera como ideal-tipo, es decir, como herramienta metodológica más que ontológica, pero debe ser matizada por los estudios de caso concretos⁸.

Si se consideran estas transformaciones como lo que son desde el prisma del método histórico, es decir, un conjunto de procesos de larga duración, es obligado decir que ni puede hablarse de un único desarrollo lineal ni de un único modelo de concierto, sino de “un grupo heterogéneo y complejo de fenómenos artísticos y culturales interdependientes”⁹. Carecemos, por consiguiente, de una única definición satisfactoria del término concierto, más allá de la presencia de tres ingredientes ineludibles: el intérprete o intérpretes, el acto de la interpretación y una audiencia que escucha. Otros rasgos que podrían considerarse igualmente esenciales en la definición del concierto presentan, de hecho, variaciones sustanciales según los

⁵ Jürgen Habermas: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, traducción del alemán por Antoni Domènech, Barcelona, G. Gili, 1981, pp. 76-77; Hanns-Werner Heister: *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen Verlag, 1983. Estos trabajos (la versión original en alemán de Habermas data de 1962) se inspiraban de textos previos publicados durante los años treinta, como el de Eberhard Preußner: *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Hamburgo, Hanseatische Verlagsanstalt A.-G., 1935. Véase también Peter Schleuning: *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar, J. B. Metzler, 2000 (versión ampliada de la edición de Reinbek-Hamburgo, Rowohlt, 1984).

⁶ Tim Blanning: *The Culture of Power and the Power of Culture. Old Regime Europe 1660-1789*, Nueva York, Oxford University Press, 2002, pp. 11-12.

⁷ Carl Dahlhaus: *La música del siglo XIX*, traducción del alemán por Gabriel Menéndez Torrellas con la colaboración de Jesús Espino Nuño, Madrid, Akal, 2014, p. 173.

⁸ Michael Werner: “Introduction”, *Le concert et son public: Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (dir.), París, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2002, pp. 65-69, § 1-2 (<http://books.openedition.org/editionsmsh/6760>, consulta 19-11-2018); Yves Sintomer: “Postface. De Max Weber à l’histoire globale”, Max Weber: *La ville*, Aurélien Berlan (introducción y traducción), París, La Découverte, 2014, p. 236.

⁹ “À travers le double sens du mot allemand *Konzert* qui, comme terme générique, s’applique à des œuvres musicales exigeant le concours de plusieurs voix et instruments, et qui, comme concept plus large, désigne l’exécution de ces œuvres, la notion de ‘concert’ renvoie historiquement et jusqu’à nos jours à un ensemble hétérogène et complexe de phénomènes artistiques et culturels interdépendants”. Rudolf Vierhaus: “Le concert: art, divertissement, marché”, *Le concert et son public: Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, H. E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (dir.), París, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2002, pp. 489-493, § 1 (<http://books.openedition.org/editionsmsh/6760>, consulta 19-11-2018).

casos analizados: el estatus social de los músicos, la composición del público, las formas de organización, las modalidades de acceso, la expectativa de beneficios económicos, el tipo de repertorio, la existencia de un programa anunciado, la publicidad, las actitudes de los participantes, los modos de interpretación y de recepción, los discursos que los acompañan, el calendario, la disposición en el espacio y la naturaleza de ese espacio.

Los trabajos colectivos dirigidos por Hans Erich Bödeker, Patrice Veit y Michael Werner han mostrado la gran variedad de formas concretas que puede alcanzar cada una de estas variables y, al mismo tiempo, han puesto de relieve la existencia de tendencias comunes en buena parte de Europa¹⁰. Los espacios francés, germánico e inglés cuentan, en estos trabajos, con excelentes estudios de caso que se añaden a las monografías existentes sobre las principales instituciones concertísticas de los últimos siglos¹¹. Los espacios italiano e ibérico, en cambio, están pobremente representados, mientras que los espacios no europeos fueron directamente excluidos por los directores de la publicación. En el espacio ibérico (e iberoamericano), solo recientemente se ha prestado la atención necesaria a este fenómeno cultural y se ha dotado a la investigación de un marco a partir del cual pensar el concierto en sus formas locales y en diálogo con la literatura internacional acumulada en las últimas décadas¹². En noviembre de 2017, el congreso

¹⁰ H. E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (dir.): *Le concert et son public: Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, § 1, (<http://books.openedition.org/editionsmsmh/6760>, consulta 19-11-2018); id.: *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920. Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008; id.: *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008; H. E. Bödeker, P. Veit (dir.): *Les sociétés de musique en Europe 1700- 1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007.

¹¹ Para una historia transnacional de la programación de conciertos, véase William Weber: *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (*La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, traducción de Silvia Villegas, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2011). Algunas de las monografías locales más importantes son Constant Pierre: *Histoire du Concert Spirituel, 1725-1790*, Paris, Société Française de Musicologie, 1975 (obra escrita originalmente el año 1900); Mary Sue Morrow: *Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Nueva York, Pendragon Press, 1989; Simon McVeigh: *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

¹² Josep Martínez Reinoso: *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*, tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2017 (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=122696>); Miguel Ángel Marín: "Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos", *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 464-481; Juan José Carreras (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 126-136; 308-327; 494-507; *passim*. Para una síntesis reciente sobre la situación en la América virreinal, véase Javier Marín-López: "Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento", *Acta Musicologica*, 89, 2, 2017, pp. 123-144. Para Portugal, véanse los importantes trabajos de Cristina Fernandes y Francesco Esposito en Vanda de Sá, Cristina Fernandes

internacional “El concierto en España (ss. XVIII-XXI): aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos”, coorganizado por los grupos de investigación MECRI (Música en España: composición, recepción e interpretación)¹³ y MadMusic¹⁴, dio visibilidad a este renovado interés por el tema¹⁵. Los artículos de Lluís Bertran e Iván González Rodríguez publicados en el presente dossier fueron leídos allí en su primera versión.

Para la segunda mitad del siglo XVIII, Miguel Ángel Marín dibujó una tripartición en las formas de concierto practicadas en España e Hispanoamérica¹⁶. (1) El concierto privado es típico, aunque no exclusivo, de las élites aristocráticas y se accede a él por invitación. (2) La academia, aunque presenta distintos grados de institucionalización, puede equipararse, en términos generales, con una sociedad de conciertos a la que se accede por suscripción y que reviste rasgos de la sociabilidad ilustrada al fundarse sobre la igualdad entre los asociados y la mezcla de fines recreativos y edificantes. (3) El concierto público, por último, ligado principalmente a las temporadas cuaresmales de los teatros de las principales ciudades (Madrid, Barcelona y Cádiz), persigue el beneficio económico de la empresa y compensar, de esta forma, el cese de las representaciones ordinarias por imperativo religioso. En los dos primeros casos, es habitual la mezcla de músicos aficionados y profesionales, mientras que, en el concierto público, la separación entre músicos profesionales y audiencia se hace mucho más acusada. Entre el primer y el tercer tipo de concierto existe una apertura gradual hacia un público cada vez más alejado del núcleo social de los promotores. Si, en el primer modelo, prima el cliente familiar (el protegido o el invitado) y en el segundo la asociación entre iguales, en el tercero, el cliente en el sentido moderno (el comprador) desplaza a los otros dos,

(coord.): *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*, Lisboa, Colibri, 2014. Algunas excepciones tempranas fueron las aportaciones de Emilio Cotarelo y Mori: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917; José Subirá: “Conciertos espirituales españoles en el siglo XVIII”, *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños-CSIC, 1971, pp. 15-24; Roger Aliet: “Els primers concerts públics a Barcelona”, *Serra d’Or*, 15-5-1977, pp. 47-49; Manuel Carlos de Brito: “Concertos em Lisboa e no Porto nos finais do século XVIII”, *Estudos de história da música em Portugal*, Lisboa, Estampa, 1989, pp. 167-187.

¹³ Con sede en la Universidad de La Rioja y dirigido por Miguel Ángel Marín, en el marco del proyecto I+D “Musicología aplicada al concierto clásico en España (siglos XVIII-XXI): aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos” (HAR2014-53143-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (<http://www.unirioja.es/mecri/>, consulta 19-11-2018).

¹⁴ Con sede en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) y dirigido por Álvaro Torrente, en el marco del proyecto “MadMusic. Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, ss. XVII-XX”, financiado por la Comunidad de Madrid (S2015/HUM-3483), (<https://iccmu.es/investigacion/proyectos/>, consulta 19-11-2018).

¹⁵ El congreso tuvo lugar en Madrid, en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, los días 23 y 24 de noviembre de 2017.

¹⁶ Sigo M. Á. Marín: “Escuchar la música...”.

incorporando al público de los conciertos oyentes de un círculo social cada vez más amplio. No obstante, ni la suscripción garantiza siempre la preservación de la identidad social del grupo que la promueve, ni la empresa capitalista abierta a un público anónimo evita la selección social, continuada a través del alto precio de los abonos y entradas o de la imprescriptible “decencia” en el vestir¹⁷. Aunque no es exclusivo del tercer modelo, el aprovechamiento de la publicidad como herramienta de promoción, con anuncios y una descripción o una incipiente crítica en la prensa, aparece como un rasgo especialmente vinculado al surgimiento del concierto público.

Como en muchos otros países, el concierto público, antes de convertirse en una forma cultural hegemónica en el seno del campo musical, evolucionó en estrecha sinergia con otras formas de consumo y apropiación de la música. Aunque el concierto público habría tenido un peso mayor del que se solía pensar en el siglo de historia musical que va de 1760 a 1860¹⁸, la debilidad del mercado musical en España exige prestar una atención especial al análisis de estas relaciones de interdependencia. Para lograrlo, invitamos a los autores a poner el foco en la cuestión de los espacios y las prácticas que informan las distintas “formas de concierto” en un sentido amplio, es decir, aquellas situaciones en las que la audición de la música adquiere un especial protagonismo. Observar en el análisis de casos concretos los rasgos constitutivos de las distintas formas de concierto, por un lado, y, por otro, las concomitancias entre ellos, debería llevar a una comprensión más afinada de ese proceso de consolidación del concierto público, no exento de retrocesos y desigual desde el punto de vista geográfico. De los cuatro trabajos presentados en este dossier emergen, por un lado, una serie de elementos constitutivos de la esfera pública entonces en formación, como son la publicidad, la crítica no institucional, la progresiva autonomía del campo cultural y las nuevas formas de sociabilidad asociadas a estos fenómenos¹⁹, y, por otro lado, la existencia de transferencias o deslizamientos entre las distintas formas de concierto.

Del establecimiento de la tripartición antes enunciada entre concierto privado, academia o sociedad de conciertos y concierto público, emerge

¹⁷ J. J. Carreras: “El concierto: acto estético y social”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX...*, p. 130. Sobre la ambigüedad entre la apertura a un público sin distinciones y la selección social a través del aspecto, véase J. Martínez Reinoso: *El surgimiento del concierto público...*, p. 69.

¹⁸ Véase el artículo de Iván González Rodríguez en este dossier, así como J. J. Carreras: “El concierto: acto estético...”, pp. 134-136.

¹⁹ Este dossier, prolonga, de esta forma, la reflexión iniciada en el dossier del número precedente de *Cuadernos de Música Iberoamericana*, con importantes contribuciones de Ana Sánchez-Rojo, Jesús Cruz Valenciano y Enrique Mejías García e introducida por el excelente texto de Alberto Hernández Mateos: “Esfera pública y música: claves introductorias”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 11-22.

con fuerza la realidad de la forma central, la de las sociedades de conciertos, sobre la que se tenía muy poca conciencia desde la historiografía. Aunque hay indicios de que las restricciones fueron más severamente padecidas en Madrid que en las ciudades periféricas, el monopolio de los teatros sobre las diversiones públicas y el miedo del poder ante el asociacionismo cultural, sobre todo después del estallido de la Revolución francesa, afectaron, ciertamente, el desarrollo de estas sociedades, que fue más limitado y menos público (o publicitado) que en otros lugares de Europa²⁰. Pese a la exigüidad de las fuentes conservadas, ahora se sabe que este tipo de sociedades existieron y que contaron con regulaciones similares, orientadas a la mutualización del coste del entretenimiento musical (músicos y copia o adquisición de música, luz, calefacción, etc.) y al goce de las sociabilidades elitarias basadas en el cultivo del gusto, como muestran los ejemplos del Concierto de Cádiz, las frustradas academias madrileñas de 1799 y los casos de Barcelona y Girona presentados en este dossier (Bertran)²¹. Cabe no descartar la existencia de filiaciones entre el discreto florecimiento de sociedades de este tipo a fines del siglo XVIII y la eclosión de sociedades filarmónicas, liceos y ateneos del periodo isabelino, en un contexto legal más permisivo²².

²⁰ Los ejemplos son numerosos en H. E. Bodeker, P. Veit: *Les sociétés de musique...* Las sociedades más conocidas, como el Concert des Amateurs en París, el Concert of Ancient Music en Londres o el Liebhaber-Concert en Berlín, son solo las cabezas visibles de una miríada de sociedades musicales en estas y otras muchas ciudades europeas. Entre los numerosos estudios sobre los Concerts o Académies de musique de las provincias francesas, cuya forma de organización habría podido servir de modelo para el Concierto de Cádiz, existe un trabajo colectivo ejemplar sobre el importante Musée de Burdeos. También merece la pena destacar las academias aristocráticas italianas, sin duda más conocidas que los modelos del Norte de Europa en la España de su tiempo. Patrick Taieb: "Le Concert des Amateurs de la rue de Cléry en l'an VIII (1799-1800), ou la résurgence d'un établissement 'dont la France s'honorait avant la Révolution'", *Les sociétés de musique...*, pp. 81-99; W. Weber: *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England: A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 143-167; Ingeborg Allihn: "Organisatoren und Formen der Organisation des Musiklebens in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert", *Le concert et son public: Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, H. E. Bodeker, Patrice Veit, M. Werner (dir.), Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002, pp. 159-176 (<http://books.openedition.org/editionsmsmh/6760>, consulta 19-11-2018); P. Taieb, Natalie Morel-Borotra, Jean Gribenski (dir.): *Le Musée de Bordeaux et la musique, 1783-1793*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2005; Gaspare Nello Vetro: "L'Accademia filarmonica parmense (1783-1849)", *Ottocento e oltre. Scritti in onore di Raoul Meloncelli*, Francesco Izzo, Johannes Streicher (eds.), Roma, Pantheon, 1993, pp. 35-54; Mélanie Traversier: *Gouverner l'opéra: une histoire politique de la musique à Naples, 1767-1815*, Rome, École Française de Rome, 2009, pp. 171-175.

²¹ Además de mi artículo en este dossier, véanse, para Madrid, Francisco José León Tello, M.^a Virginia Sanz Sanz: "La música en la sociedad madrileña del siglo XVIII: documentos sobre una frustrada Academia", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 51, 2.º semestre de 1980, pp. 107-124; para Cádiz, J. J. Carreras: "El legado ilustrado del concierto", *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX...*, pp. 311-312; para otros casos, menos documentados o con otras formas de organización, M. Á. Marín: "Escuchar la música...", pp. 468-474.

²² J. J. Carreras: "Nuevas instituciones: Conservatorios y Liceos", *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX...*, pp. 419-422.

Con el tiempo, este tipo de sociedades tendieron a deslizarse gradualmente hacia el formato del concierto público o, por lo menos, a abrirse a un público más amplio, aunque manteniendo una fuerte selección social, como sucedió en Alemania²³. Al mismo tiempo, la reacción a esa primera masificación del público de concierto y a la programación dirigida a las nuevas audiencias fue la de una revigorización del concierto privado o de las sociedades de conciertos más exclusivas, en las que se cultivaba un repertorio difícil y se propugnaba una escucha atenta y silenciosa como estrategia de distinción²⁴. En el ámbito ibérico, el caso barcelonés de 1803 es un ejemplo temprano de esa tensión (Bertran). Al tiempo que las academias domésticas por suscripción adoptaban ciertos rasgos del concierto público, el dietarista Rafael d'Amat i de Cortada, barón de Maldà, manifestó su rechazo por lo que aquello significaba de ruptura de un espacio familiar de sociabilidad y de degradación en la disciplina de escucha del auditorio.

El propio caso del barón de Maldà señala también la posición central que podía ocupar el consumo de música religiosa en la experiencia musical del melómano del siglo XVIII y comienzos del XIX. Los artículos de Josefa Montero y Lluís Bertran ahondan en los aspectos estéticos del consumo de música religiosa y en su imbricación con las distintas formas de concierto. La parte del disfrute estético en las siestas musicales de la Edad Moderna ha sido objeto de variadas aproximaciones. Esta resulta difícil de acotar debido, por un lado, a su dimensión no explícita, pues la vertiente devocional suele primar en las fuentes, y por otro lado, a la mayor o menor laxitud de la definición de concierto que quiera comparársele²⁵. Cualquier

²³ I. Allihn: "Organisatoren und Formen der Organisation des Musiklebens...", P. Veit: "Bach à Berlin en 1829: une 'redécouverte'?", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 62, 6, 2007, p. 1355; *id.*: "Leipzig et le Gewandhaus à l'époque de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1835-1847)", *Les grands centres musicaux dans le monde germanique (XVII^e-XIX^e siècle)*, Jean François Candoni, Laure Gauthier (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 311.

²⁴ Carl Dahlhaus, como Michael Werner, ha señalado el papel orientador de la recepción de obras y músicos que mantienen las sociabilidades privadas o semi-privadas a lo largo del siglo XIX. C. Dahlhaus: *La música del siglo XIX...*, p. 51; M. Werner: "Introduction", § 8. Testimonios de ese repliegue hacia el ámbito privado o hacia sistemas de suscripción más exclusivos aparecen en Londres o Viena, entre otros lugares. S. McVeigh: *Concert Life...*, pp. 45-48; Tia DeNora: "Networks and Nobles: Patronage in Beethoven's Vienna, c. 1800", *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, H. E. Bodeker, P. Veit, M. Werner (eds.), Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 21-30.

²⁵ J. J. Carreras, quien, por un lado, reconoce la parte de disfrute estética de la siesta y su posible relación con la formación de una escucha musical concentrada, afín a la concentración y a la disciplina corporal de la práctica devocional, niega, por otro lado, la existencia en ella de elementos definitorios del concierto moderno, como la concentración temporal, la existencia de un programa prefijado, la presencia necesaria de un público y la dimensión económica de la empresa, elementos que, no obstante, sí se aprecian, en distintos grados, en la Barcelona del siglo XVIII. J. J. Carreras: "El concierto: acto estético...", pp. 135-136. Véase también la primera parte de mi artículo en este dossier. Otros autores han tendido a presentar acriticamente todas las siestas como conciertos, como Dámaso García Fraile: "Musical Programming in Iberian and Latin American Churches (1600-1800): 'Musical siestas'", pp. 259-278.

posicionamiento demasiado tajante implicaría, en todo caso, renunciar a profundizar en la rica y compleja relación entre goce estético y devoción y a la fuerte permeabilidad, por otro lado evidente en otros muchos lugares, entre la variada oferta musical de los espacios eclesiásticos y las formas de concierto más inmediatamente consideradas como tales²⁶. Esta cuestión ha sido objeto de reevaluaciones recientes en otras geografías, que apuntan a un mayor solapamiento entre el consumo de música religiosa y las prácticas modernas del concierto²⁷. En España, una de las más tempranas defensas de la escucha activa de la música instrumental proviene, significativamente, del texto sobre la música en los templos del marqués de Ureña²⁸. Se impone, pues, en el caso ibérico, la necesidad de un mejor diagnóstico.

La existencia de una clara división entre una esfera cultural religiosa y otra secularizada, bien ejemplificada por las prácticas cotidianas del devoto barón de Maldà²⁹, no implica, en el caso de las siestas musicales, la incompatibilidad entre la dimensión sagrada, que se mantenía en lo alto de la jerarquía de valores que las informaba, y el peso patente de otra dimensión,

Miguel Ángel Marín, menos restrictivo que Carreras, sostiene una posición intermedia al señalar que las evidentes similitudes entre la oferta musical de iglesias y teatros no solían hacerse explícitas y que, en las primeras, no se daban rasgos del concierto público como la venta de entradas o la gestión empresarial. M. Á. Marín: “Escuchar la música...”, p. 480.

²⁶ Peter Borsay: “Concert Topography and Provincial Towns in Eighteenth-Century England”, *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920. Architecture, musique, société*, H. E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (dir.), Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 39-40; S. McVeigh: *Concert Life...*, pp. 66-67; Bruce Alan Brown: “Maria Theresa’s Vienna”, *The Classical Era. From the 1740s to the End of the 18th Century*, Neal Zaslaw (ed.), Londres, Macmillan, 1989, pp. 105-109; Walter Salmen: *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München, Verlag C. H. Beck, 1988, pp. 147-155. Por otro lado, el relato del viaje a Italia de Charles Burney, que no coincide con la temporada operística invernal es, en buena medida, un juicio estético sobre la música que suena en las iglesias italianas. Charles Burney: *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII*, edición y traducción del inglés de Ramón Andrés, Barcelona, Acanalado, 2014. Interesantes también, en este marco, son las similitudes en la concepción de las iglesias de estilo *rocaille* y los teatros de ópera dieciochescos señaladas por Michael Forsyth: *Buildings for Music. The Architect, the Musician and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 71.

²⁷ Thierry Favier: “Une messe en ariettes jouée à la Sainte-Chapelle de Dijon en 1772: enjeux stylistiques, éthiques et politiques d’un scandale de province”, *Maîtrises et Chapelles aux XVII^e et XVIII^e siècles. Des institutions au service de Dieu*, Bernard Dompnier (ed.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 247-270; *id.*: “Aux origines du Concert spirituel: pratiques musicales et formes d’appropriation de la musique dans les églises parisiennes de 1680 à 1725”, *Organisateurs et formes d’organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, H. E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (eds.), Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 297-319; *id.*: *Le motet à grand chœur (1660-1792). Gloria in Gallia Deo*, s. l., Fayard, 2009, pp. 479-519; Andrei Pesic: *The Enlightenment in Concert: The Concert Spiritual and Religious Artworks in Secular Spaces, 1725-1790*, tesis doctoral, Princeton University, 2015; Jeffrey S. Sposato: *Leipzig after Bach: Church and Concert Life in a German City*, New York, Oxford University Press, 2018.

²⁸ Gaspar de Molina y Zaldivar, marqués de Ureña: “Discurso sobre la Música del Templo”, *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1785, pp. 349-414.

²⁹ Lluís Bertran: *Musique en lieu: une topographie de l’expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*, tesis doctoral, Université de Poitiers y Universidad de La Rioja, 2017.

estética esta vez, e indisociable del ocio prudente y edificante que reconocían algunas escuelas religiosas³⁰. Da testimonio de ello la existencia, en Barcelona, de un público de “apasionados” de la música religiosa que financian y asisten a las siestas musicales, ejercen su juicio estético sobre ellas y promueven la organización de conciertos espirituales domésticos con el mismo repertorio (Bertran). Al mismo tiempo, la existencia de continuos debates, a escala tanto ibérica como europea, sobre la indebida transformación de la iglesia en teatro o en sala de conciertos, que afectaba tanto al repertorio como a los actores y a sus actitudes, apunta a la candente realidad de esta ambigua superposición de prioridades. A lo largo del siglo XIX, con la secularización gradual del campo cultural, la relativa pérdida de peso económico por parte de la administración eclesiástica y la consiguiente transferencia del centro de gravedad de las organizaciones musicales de la iglesia al ámbito civil³¹, los conflictos se recrudecieron, pero la problemática venía de muy atrás.

A partir de los artículos presentados aquí, la cuestión puede ser considerada desde distintas ópticas concretas. En primer lugar, desde la idea de la innegable continuidad de la experiencia musical del oyente de una época determinada y considerando las evidencias de la presencia de un mismo repertorio sacro en espacios y eventos de carácter distinto. Es la opción escogida por Montero en este dossier, al definir el concierto sacro, antes que nada, por la naturaleza de su repertorio y no por los espacios o las formas de organización que lo envuelven. Es también nuestra elección al estudiar el concierto espiritual doméstico como eslabón necesario en el hilo que une la siesta musical y el concierto público cuaresmal. Empezamos a saber que este tipo de conciertos domésticos eran un fenómeno relativamente habitual y extendido en el siglo XVIII³². En el concierto espiritual doméstico barcelonés se pone de manifiesto una contradicción entre la asociación con el espacio eclesiástico, a través del uso del repertorio de las siestas y de la sacralización temporal del espacio doméstico, y la presión del repertorio profano ligado a las nacientes temporadas cuaresmales de conciertos públicos, tensión que se expresa ejemplarmente en el conflicto de 1797 sobre la idoneidad de la música ejecutada en las academias cuaresmales domésticas. La legitimidad del oratorio *La Creación* de Joseph Haydn como obra apropiada para el tiempo de Cuaresma se asienta, precisamente,

³⁰ T. Favier: *Le motet à grand chœur*..., p. 493; S. McVeigh: *Concert Life*..., pp. 64-65.

³¹ J. J. Carreras: “Mercado y mecenazgo”, *Historia de la música*..., 2018, pp. 83-87.

³² Además de los de Barcelona, se pueden citar ejemplos de conciertos espirituales domésticos en casas acomodadas de Santa Cruz de Tenerife y Lisboa, o los apartamentos reales en Versalles. José María de Zuaznavar y Francia: *Mis ocios ó Ratos ociosos en Bayona*, Bayona, Imprenta de Lamaignère, 1835, p. 59 (<http://www.kmlliburutegia.eus/Record/23819>, consulta 10-10-2017); M. C. de Brito: “Concertos em Lisboa...”, p. 170; T. Favier: *Le motet à grand chœur*..., pp. 480-481.

sobre el singular desarrollo local de esta polémica. Por otra parte, la transferencia de músicos y música entre espacios de recreo privados o públicos y espacios religiosos aparece tanto en mi trabajo sobre Barcelona, con el caso de los músicos que se reunían en casa de Ramon Mateu y en diversas iglesias de la ciudad en 1785, como en el de Montero, con los ejemplos de los aficionados que tocaron un mismo repertorio en el casino y en la iglesia de Mahón en 1869 o el de la interpretación de música sacra de Saldoni en espacios privados de la capital en 1852, casos que ponen de manifiesto una fuerte continuidad de prácticas entre los siglos XVIII y XIX.

En segundo lugar, puede considerarse cómo las distintas instancias religiosas aprovecharon las nuevas herramientas ofrecidas por la prensa, con el anuncio y la crítica. Patente en el estudio de Montero, basado principalmente en fuentes hemerográficas, este fenómeno aparece ya, de forma incipiente, en la prensa barcelonesa de fines del siglo XVIII que menciono en mi artículo. El caso de los *Miserere*, común a los dos trabajos, es un buen ejemplo de la unión entre la nueva publicística y la esfera religiosa. La adopción de nuevas formas de captación del público no fue desaprovechada por sectores ideológicamente conservadores que tenían que competir con un mercado cultural secularizado en plena expansión³³. Los trabajos presentados aquí son tan solo una primera aproximación a la cuestión de cómo esta realidad afectó a los discursos sobre la música, también en el ámbito religioso. Por último, se puede plantear la cuestión desde la perspectiva del prestigio de que gozaba determinado tipo de música religiosa compuesta en este “justo medio” preconizado por Eslava, vigente durante buena parte del siglo XIX y encarnado por la música del propio Eslava o por el célebre *Stabat Mater* de Rossini³⁴. Esta dimensión de la música sacra se manifiesta, por ejemplo, en el tono serio y laudatorio de la prensa en ocasión de los primeros conciertos sacros de Barbieri en 1859, que reformulaban la vieja tradición de los conciertos cuaresmales. Al mismo tiempo, el prestigio de esta música aparece estrechamente vinculado a una constelación de otras prácticas y valores propios del concierto moderno, como son el cultivo del gran repertorio, a lo que apuntan las frecuentes asociaciones con la música de Beethoven (Montero), y la actitud de recogimiento (silencio del público e indumentaria oscura de los músicos), cuyas concomitancias con la nueva “Religión del arte” son patentes tanto en España como en otros sitios de Europa, favorecidas por la evolución de las sensibilidades

³³ Esta cuestión ha sido analizada en la creciente bibliografía sobre la Contrarrevolución. Para el caso español, véase Pedro Rújula, Javier Ramón Solans (eds.): *El desafío de la Revolución. Reaccionarios, antiliberales y contrarrevolucionarios (siglos XVIII y XIX)*, Granada, Comares, 2017.

³⁴ J. J. Carreras (ed.): *Historia de la música en España...*, pp. 398-400, 587-590. Véase también el artículo de Josefa Montero, en este dossier.

religiosas después de Chateaubriand, en el ámbito católico, y de Schleiermacher, en el protestante³⁵. La historia de la música religiosa en España en el siglo XIX, siempre sospechosa de italianismo y superficialidad, deformada hasta la caricatura por la historiografía musical de final de siglo, la que celebró la promulgación del *Motu proprio* de 1903³⁶, espera aún una síntesis que le haga justicia en la plenitud de su profunda inscripción espacial, social y cultural, algo que implica tomar seriamente su íntima relación con las situaciones de concierto forjadas ya en el siglo XVIII.

Igualmente significativas, para el propósito de este dossier, son las contribuciones de Iván González Rodríguez y Josep Martínez Reinoso. González dedica un estudio novedoso a la presencia de la música en los cafés madrileños durante el reinado de Fernando VII, en la línea de lo reivindicado por Jesús Cruz Valenciano y Juan José Carreras³⁷. En un momento de práctica desaparición de las temporadas de conciertos cuaresmales, a pesar del continuado monopolio teatral y de la consiguiente brevedad de las licencias concedidas a otros tipos de empresas culturales, su trabajo revela la importancia crucial de estos espacios en el desarrollo del concierto público en España. La opulencia de los conciertos en los cafés, que contaban con salas bellamente decoradas y aforo para centenares de personas, se enmarca en la oferta creciente de servicios culturales que ofrecían estos establecimientos, espacios para la formación de nuevas comunidades, con sus sociabilidades características, y para el intercambio de noticias y opiniones. Los propietarios de los cafés aprovecharon también los recursos publicitarios vinculados tradicionalmente a la vida teatral, como son los avisos publicados en la prensa y los carteles colgados por las calles, que anunciaban la presencia de músicos reputados y de repertorios modernos. (De hecho, antes de ofrecerse como espacios para conciertos, los cafés habían sido, al menos en Barcelona, el lugar anunciado habitualmente para la venta de billetes para conciertos públicos organizados en otros espacios).³⁸ Otra aportación del estudio de González es la novedad y la importancia de un conjunto de fuentes inéditas relacionadas con las licencias y las obligaciones

³⁵ C. Dahlhaus: *La música del siglo XIX*..., p. 170-182; W. Salmen: *Das Konzert*..., p. 140.

³⁶ Felipe Pedrell: "Idolillos", *Música sacro-hispana*, 1, año 2, 1909, pp. 235-237. Véase también Teresa Casado: "Restauración y dignificación de lo sacro", *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. 5. *La música en España en el siglo XIX*..., pp. 590-594.

³⁷ J. Cruz Valenciano: "El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 70-71; J. J. Carreras: "El legado ilustrado del concierto...", pp. 325-326.

³⁸ En distintas ocasiones, se pudieron adquirir billetes para conciertos en el café de las Comedias, inmediato al teatro, en el del Maltés, en el de Mariano Figueras, todos en la Rambla, en el de Pi, en la calle Escudellers y en el de Antonio Suárez. *Diario de Barcelona*, n.º 280, 7-10-1793, p. 1148; n.º 73, 14-3-1798, p. 292; n.º 234, 12-9-1798, p. 1027; n.º 283, 10-10-1800, p. 1237; n.º 197, 16-7-1805, p. 882.

impositivas ligadas a la celebración de conciertos, en la línea abierta recientemente por la investigación francesa³⁹.

Josep Martínez Reinoso, después de su tesis doctoral sobre los primeros conciertos públicos en los teatros madrileños entre 1767 y 1808, que prestaba una atención especial a los aspectos productivos y a las trayectorias de sus promotores, traslada el foco, en su artículo, hacia los instrumentistas virtuosos itinerantes. La cuestión de las transferencias de prácticas entre los distintos espacios de concierto pasa, aquí, de la dimensión local a la transnacional. Martínez Reinoso estudia una figura que se consolida en la segunda mitad del siglo XVIII y que encuentra en el concierto y no en la ópera, a diferencia de los cantantes viajeros, su principal espacio de desarrollo. Este virtuoso itinerante contribuye con ello a la internacionalización de las prácticas y los gustos musicales. El artículo de González, por su lado, muestra el éxito de la pervivencia del repertorio de Pierre Rode y Bernhard Romberg en Madrid bastantes años después del paso de estos virtuosos por la ciudad. En un marco laboral que oscilaba entre las lógicas de un mercado del espectáculo en proceso de liberalización y las de un mecenazgo que se transformaba al ritmo de la aparición de nuevas formas culturales como el concierto público, Martínez Reinoso estudia también la aparición en Madrid de nuevas estrategias de promoción y de optimización de los beneficios por parte de los virtuosos viajeros⁴⁰. Estos sacan partido de “productos derivados” en forma de publicaciones de su propio repertorio y explotan la música de color local en el momento de la emergencia de un discurso musical identitario⁴¹. Martínez Reinoso tampoco olvida la falta de autonomía que pesaba en el desarrollo de la carrera de las instrumentistas mujeres, aunque se les reconociera un talento fuera de lo común. Los trabajos de González y Martínez Reinoso evidencian también la introducción, en los conciertos públicos madrileños, de un tipo específico de música de cámara, el brillante, que valoriza la habilidad del intérprete principal: las sonatas con variaciones, los caprichos, los tríos y

³⁹ Olivier Morand: “Vie et mort d’une redevance: le droit de l’Opéra”, *Revue de Musicologie*, 93, 1, 2007, pp. 99-121; Hervé Audéon: “Le Concert en France sous le Premier Empire: aspects législatifs et formels”, *Napoleonica. La Revue*, 7, 1 (2010), pp. 31-53; P. Taieb: “Le concert et le droit des pauvres en l’an V”, *Archives du concert. La vie musicale française à la lumière de sources inédites (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Étienne Jardin, P. Taieb (eds.), s. l., Actes Sud-Palazzetto Bru Zane, 2015, pp. 65-74; É. Jardin: “Les concerts parisiens de 1822 à 1848 d’après les archives du droit des pauvres. Introduction au répertoire”, *Archives du concert. La vie musicale française à la lumière de sources inédites (XVIII^e-XIX^e siècle)*, É. Jardin, P. Taieb (eds.), s. l., Actes Sud-Palazzetto Bru Zane, 2015, pp. 75-136.

⁴⁰ Joann Élar: “Une nouvelle voie pour la circulation musicale: l’exemple des symphonies de Sterkel entre France et Allemagne 1777-1783”, *Dix-huitième siècle*, 43, 2011, pp. 101-130 (<https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2011-1-page-101.htm>, consulta 19-11-2018).

⁴¹ J. J. Carreras: “Nación, Música nacional, nacionalismo”, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX...*, pp. 164-166.

cuartetos “de violín”. Sin duda, contar con pocos intérpretes acompañantes era una ventaja en el aspecto productivo y facilitaba la reproducción de un mismo programa en las sucesivas etapas de la gira del virtuoso.

Durante los siglos XVIII y XIX, el fenómeno del concierto tuvo, en España, un arraigo y una variedad de formas insospechados hasta hace pocos años. Los cuatro artículos presentados aquí muestran que este merece ser estudiado en sí mismo, en el detalle de su inscripción espacial, en el despliegue de sus prácticas específicas y en las imbricaciones entre sus distintas formas, a la vez que en fructífero intercambio con otras tradiciones de investigación, ya sea como base para la reflexión, ya sea como punto de llegada para la construcción de una historia transnacional. Estas notas preliminares solo pretenden presentar algunas de las perspectivas abiertas por los autores invitados, con la esperanza de que los resultados de este trabajo colectivo sean, ante todo, un punto de partida útil para futuras investigaciones sobre el tema.